De la « valeur-absolue » historique d'une image : « Les Parisiens sous l'Occupation »

Exposition à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, jusqu'au 1^{er}
juillet 2008

About an Image. "Absolute Value" : "Les Parisiens sous l'Occupation"

Audrey Leblanc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/552>

DOI : 10.4000/marges.552

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 155-167

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Audrey Leblanc, « De la « valeur-absolue » historique d'une image : « Les Parisiens sous l'Occupation » », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/552> ; DOI : 10.4000/marges.552

De la « valeur-absolue » historique d'une image : « Les Parisiens sous l'Occupation »

Exposition à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, jusqu'au 1^{er} juillet 2008

Peut-on parler de la valeur-absolue historique d'une image comme on parle en mathématiques de la valeur absolue d'un nombre ? En mathématiques, celle-ci désigne la valeur numérique du nombre sans tenir compte de son signe ; autrement dit, à cette valeur absolue numérique vient s'ajouter un signe « plus » ou un signe « moins » selon l'usage qui en est fait dans une opération.

L'exposition, à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, de plus de deux cents photographies en couleurs d'André Zucca, intitulée « Les Parisiens sous l'Occupation », offre une bonne occasion d'en discuter. Il existe, en effet, un côté gigogne – et fascinant – dans ces photographies en ce qui concerne leur (r) apport à l'his-

¹ Jean Baronnet, préface de Jean-Pierre Azéma, *Les Parisiens sous l'Occupation – photographies d'André Zucca*, Paris, Éditions Gallimard bibliothèques, 2008, p. 7.

toire, le titre de cette exposition renvoyant expressément à une période de l'histoire, et non des moindres.

Avant la seconde guerre mondiale, André Zucca avait entamé une carrière de reporter-photographe, pour le journal *Paris-Soir* notamment. En 1941, il est engagé par les Allemands pour travailler dans leur magazine *Signal* et photographeur Paris, désormais zone occupée. « En échange, il recevait une carte professionnelle, un Ausweis et des rouleaux de pellicules en noir et blanc et en couleur pour son Rolleiflex et son Leica¹ ». André Zucca accède ainsi à du matériel photographique – denrée rare en cette période pour les photographes français – et au droit de photographier la capitale soumise à l'occupation militaire allemande, pour un magazine dont les attentes propagandistes sont claires. Il n'est pas si courant de voir des images de cette période et encore moins en couleur puisque précisément celle-ci se fait encore rare. Elles nous sont donc précieuses. Et l'on est naturellement plein d'attentes quant à leur dimension historique.

Une valeur « documentaire » à l'encontre desreprésentations visuelles traditionnelles de cette période

De quelle valeur historique peuvent, en effet, se prévaloir ces photographies ? Ou plutôt, de quelles valeurs historiques, au pluriel ? Elles peuvent, dans un premier temps prétendre à une valeur historique dite « documentaire », au sens classique du terme. Photographies de la capitale occupée, elles rendent compte – témoignent – d'une époque. Témoignages visuels d'autant plus précieux que c'est une époque peu mise en images et de ce fait peu « vue ». Considérées à ce titre comme des documents, elles livrent des informations contenues dans leur cadre quant à cette période de l'histoire de Paris. Or, alors même que Paris est occupé, soumis à l'envahisseur allemand, en une situation historiquement répressive et difficile, ces photographies montrent un Paris plutôt paisible. Toutes ces photographies ont été prises en extérieur (pour des raisons techniques, l'Agfacolor étant une pellicule de très faible sensibilité) et la plupart de ces images baignent dans une lumière dorée, chaude et douce. Les parisiens, quant à eux, sont essentiellement des passants : ils se promènent, circulent à vélo cheveux au vent, profitent des parcs ou des berges de la Seine, prennent des verres en terrasse...

« [...] le Paris de Zucca est un Paris un peu vide mais serein, sans problème dirimant, quasiment hors du temps » souligne l'historien

Jean-Pierre Azéma, dans sa préface au livre-catalogue qui accompagne cette exposition²; extrait reproduit dans l'exposition elle-même. « Hors du temps », car ces images semblent fournir bien peu d'informations « historiques », contextualisées. Ou plutôt, elles semblent fournir bien peu d'informations historiques sur l'Occupation telle qu'on nous l'a racontée : pas d'images des queues de ravitaillement ; pas d'images qui trahiraient une quelconque pénurie ; sur deux photographies uniquement, des piétons passent, l'étoile jaune cousue au manteau, mais elle se remarque à peine ; pas d'images de brutalités militaires ou de violence de la part de soldats allemands envers la population ; pas d'images de soldats vainqueurs et arrogants... Pas plus qu'il n'est question, dans ces photographies, de personnes insurgées, en résistance face à une situation répressive injuste, indésirée, indésirable.

² *ibid.*, p. 10.

³ *ibid.*, p. 11.

Cet « étonnement » premier trahit le côté déceptif de l'exposition. Le titre de l'exposition – « Les Parisiens sous l'Occupation » – convoque assez naturellement les clichés multiples d'un Paris réprimé et/ou d'un Paris résistant. Or, ces photographies surprennent en ce qu'elles ne confirment en rien ces attentes. Ni dans leur esthétique : en couleurs, elles ne correspondent pas aux habituelles images historiques d'alors, encore majoritairement en noir et blanc, ce qui leur donne souvent un aspect plus dramatique. Ni dans l'image elle-même. Ces photographies ne confirment en rien le récit – y compris, et surtout, visuel – que l'histoire fait de cette période, qui dénonce essentiellement une situation insultante pour l'orgueil national en insistant sur la répression puis sur la résistance qui lui a fait héroïquement face. Non conforme à ce récit, à ces représentations, la valeur historique élémentaire de ces images ne permet effectivement pas de les confirmer ou de les alimenter. Dans cette sélection, les photographies d'André Zucca sont même à l'opposé des icônes qui permettent d'écrire l'histoire sous le mode de l'épopée et de la geste nationale. Ni oppression ni victimes ni résistance ni héroïsme dans ces images.

Ces images sont pourtant présentées à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris et faut-il pour autant en conclure que parce qu'elles ne confirment pas le récit historique attendu, elles n'auraient pas de valeur historique ? « Des photos de Zucca, il a été couramment dit qu'elles avaient une dimension documentaire incomparable. L'assertion vaudrait dans une large mesure pour les 10.600 négatifs en noir et blanc 6x6 pris dans Paris. Il en va différemment, selon moi, pour ces diapositives en couleurs qui reflètent certes le talent incontestable d'un grand professionnel, mais plus encore le regard et le plaisir de l'esthète privilégiant un Paris qui lui est propre » écrit l'historien Jean-Pierre Azéma³. Comment lire,

⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2003.

⁵ Jean-Claude Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chamber*, cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 422.

⁶ *ibid.*, p. 54.

⁷ *ibid.*, p. 57.

pourtant, de l'histoire dans ces images ? Ou plutôt, comment lire – et construire – de l'histoire avec ces images ? Et comment réfléchir à la valeur historique de ces images avec d'autres grilles de lecture : à savoir, non seulement la phénoménologie de ces photographies (les gestes qu'elles traduisent de celui qui photographie) mais aussi leurs usages ?

Phénoménologie de l'image ou le geste du photographe

Dans son livre *Images malgré tout*⁴, Georges Didi-Huberman analyse l'apport historique de quatre photographies de *Sonderkommando* quant à la seconde guerre mondiale. Il réaffirme à l'occasion de ce texte – avec et à la suite d'autres chercheurs en sciences sociales et spécialistes des images – non seulement toute l'importance de l'image pour l'histoire mais surtout l'intérêt en histoire de la phénoménologie d'une image. Il écrit : « Lorsqu'on dit de la dernière photographie [...] qu'elle est simplement "sans utilité" – historique, s'entend –, on oublie tout ce dont, phénoménologiquement, elle témoigne chez le photographe [...]. Cette image est formellement à bout de souffle : pure "énonciation", pur geste, pur acte photographique sans visée (donc sans orientation, sans haut ni bas), elle nous donne accès à la condition d'urgence dans laquelle furent arrachés quatre lambeaux à l'enfer d'Auschwitz. Or, cette urgence fait aussi partie de l'histoire⁶. ». Il poursuit, en s'appuyant sur son exemple, par cette invitation : « Regarder aujourd'hui ces images selon leur phénoménologie – fût-elle très lacunairement restituable –, c'est demander à l'historien un travail de critique visuelle auquel, je crois, il n'est pas souvent habitué. Ce travail exige un double rythme, une double dimension. Il faut, sur les images, resserrer le point de vue, ne rien omettre de toute la substance imageante [...]. Symétriquement, il faut ouvrir le point de vue jusqu'à restituer aux images l'élément anthropologique qui les met en jeu⁷. ». Ainsi, il s'agirait ici de dégager une valeur historique aux photographies d'André Zucca en s'attardant sur le(s) geste(s) dont elles sont issues et qui transpire (nt) à travers elles. Autrement dit : de lire, dans les images elles-mêmes, le geste dont elles proviennent. L'exposition présente assez peu d'images avec des soldats allemands, et quand ils sont dans l'image, ils se fondent dans la foule des passants. On l'a dit, ces photographies surprennent au premier regard par l'apparente discrétion de l'histoire dans le cadre. De la part du photographe, montrer la vie tranquille de Français assez peu concernés par les événements politiques, pourtant extrêmes, et rendre par ailleurs naturelle une présence inopportune donne

une autre valeur historique à ces images. L'occupant allemand n'est pas à proprement parler absent de ces photographies mais ces soldats se fondent dans la foule et ressemblent à des passants – des parisiens ? – comme les autres. Leur présence s'inscrit dans la banalité quotidienne et paisible de ces images ; ils se fondent dans Paris alors même que ce quotidien a été depuis reconnu (et raconté comme) exceptionnel et radical. Quelques photographies, très peu nombreuses, montrent des colonnes de soldats allemands lors de défilés militaires mais ils ressemblent davantage à des exercices de style et ces photographies ne montrent pas d'interactions avec les habitants de Paris. La présence militaire allemande semble normale. Compte tenu de ce que l'on connaît par ailleurs de cette période historique et des violences qui l'ont marquée, ces photographies donnent aujourd'hui le sentiment d'un nettoyage du cadre qui maintient dans le hors-champ les autres éléments – répressifs – de cette période historique.

De même, bien peu de photographies montrent des drapeaux de l'occupant. La photographie de la rue de Rivoli avec les étendards, très reproduite dans les articles de presse qui rendent compte de cette exposition, est assez seule dans l'exposition. Ces traces franches d'une histoire tranchée, radicale, sont extrêmement ténues. La grande Histoire est très discrète. Nous ne sommes ni sur les barricades ni sur le champ de bataille ni face à une poignée de mains inédite d'hommes « puissants ». Les soldats appartiennent au paysage. L'histoire est bien petite. Les images ne sont de leur côté ni des icônes, ni des images-événements, ni de ces images qui écrivent l'épopée.

On explique ce sentiment d'une discrétion de l'Histoire par le fait qu'André Zucca prenait ces clichés pour la propagande allemande. On aimerait croire qu'il photographiait « par omission » et « ne devait montrer que ce que l'occupant voulait qu'on montre », comme l'écrit Louis Mesplé⁸, mais le statut de ces images invite à y réfléchir par deux fois car ce qu'on nous dit de leur statut est très ambigu. Leur usage et leur rôle dans *Signal* à l'époque ne sont pas clairs du tout et sont présentés de façon très confuse dans l'exposition. Jean Baronnet, commissaire, écrit en effet que ces photographies « en couleurs [...] ne seront pas publiées dans *Signal*⁹ ». Jean-Pierre Azéma, de son côté, précise que le matériel couleur auquel le photographe avait accès parce qu'il était correspondant pour *Signal* lui était donné pour lui-même, pour faire des expérimentations libres¹⁰. Autrement dit, le choix des sujets et des prises de vue ne dépendaient vraisemblablement pas uniquement d'une question de droit de regard des Allemands sur les images. Cette

⁸ <http://www.rue89.com/oelpv/quand-paris-rend-hommage-a-andre-zucca-photographe-collabo>

⁹ Jean Baronnet, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *ibid.*, p. 14 et p. 7.

¹¹ *ibid.*, p. 7.

¹² *ibid.*, p. 11.

¹³ *ibid.*, p. 14.

réserve du photographe dans ses images ne provient sans doute pas seulement de ce qu'il était volontairement soumis et « partenaire » de l'ennemi ou de sa participation active à sa propagande. Non publiées, ces photographies engagent plutôt à voir un geste volontaire du photographe et la valeur historique de ces images pourrait alors résider dans ce geste de l'indifférent. Le geste du photographe rejoindrait ainsi la désinvolture – apparente et construite par ces images – de ceux qu'il cadre. Ces images raconteraient aussi le geste d'un photographe qui fait des « photos plaisantes », d'un photographe qui préfère essayer une nouvelle technique photographique (les fameuses pellicules couleur Agfacolor), recevoir du matériel photographique et pouvoir continuer de faire – tranquillement – ce qu'il aime, à savoir continuer à faire des photographies.

Valeur d'usage : la construction de l'exposition redouble le geste du photographe

L'attitude ambivalente du photographe est redoublée par la construction de l'exposition. Alors que ces photographies sont présentées à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, elles sont exposées en mettant en avant leur qualité formelle et artistique. « En bon reporter-photographe, [André Zucca] accumule les instantanés en noir et blanc, balayant Paris sous presque toutes les couvertures. La couleur, c'est plutôt en esthète qu'il en joua, pour rendre la *Stimmung* (terme intraduisible, disons « l'atmosphère ») d'une ville dont le charme lui paraissait presque intact, malgré – ou avec – la présence de l'occupant¹⁴. » ; ou encore, « ces diapositives en couleurs [...] reflètent certes le talent incontestable d'un grand professionnel, mais plus encore le regard et le plaisir de l'esthète privilégiant un Paris qui lui est propre. Et si cet ouvrage a un mérite, c'est bien de nous restituer, dans tout l'éclat des couleurs, un document à cet égard sans égal¹⁵ », écrit l'historien Jean-Pierre Azéma. Jean Baronnet, de son côté, précise : « Avec ces photos en couleurs qui ne seront pas publiées dans *Signal*, Zucca se joue des difficultés techniques ; l'Agfacolor inversible qu'il utilise a été créée en 1939 ; cette pellicule est fondamentalement différente de la pellicule Agfacolor utilisée dans le tournage des films allemands tels que *La Ville dorée* ou *Münchhausen*¹⁶. ». André Zucca rejoindrait, en effet, cette figure de photographe assez bohème, plutôt artiste. Et ses photographies sont exposées au nom de leurs qualités esthétiques et techniques. À ce titre, les cartels de présentation dans l'exposition insistent sur la rareté des photographies couleur à

l'époque et sur la qualité du travail récent de restauration de ces images et de leurs couleurs originales – toutes deux qualifiées de véritables prouesses techniques.

Car, quand bien même ces photographies seraient remarquables dans ce qu'elles trahissent d'indifférence à une situation historique difficile, une autre dimension de la valeur historique attribuable à ces photographies se dessine ici : leur valeur d'usage. Quel est l'usage fait effectivement de ces photographies dans cette exposition ? Celle-ci se présente, par sa scénographie, sous la forme d'une grande balade dans certains quartiers de Paris, dont le centre névralgique serait la place de la Concorde. On retrouve cette présentation ordonnée des photographies dans les sections du livre-catalogue qui l'accompagne : la Concorde, les Champs-Élysées, Luna-Park à la porte Maillot, le bois de Boulogne, les courses à Auteuil ; la Concorde, Madeleine, Opéra, les boulevards jusqu'à République ; la Concorde, la Seine et ses rives droite et gauche, le quartier latin, le Trocadéro ; la Concorde, les Tuileries, la rue de Rivoli, les Halles, le Marais, la gare de Lyon, Bastille, Vincennes et la Foire du Trône ; la Concorde, Saint-Lazare, la place et le boulevard de Clichy, Montmartre, les puces de Saint-Ouen, Belleville et Ménilmontant.

C'est à une flânerie dans les quartiers parisiens que prétend donc inviter cette exposition. La figure du flâneur, du promeneur dans Paris, est d'ailleurs explicitement convoquée par Jean-Pierre Azéma au début de son texte de préface ou dans le texte d'introduction de Jean Baronnet. Une forme de double-jeu de figures est ainsi activé : la figure du passant pour les sujets photographiés et celle du flâneur pour le sujet photographiant.

Par ailleurs, les cartels de l'exposition rappellent explicitement qu'André Zucca utilisait deux appareils photo : un Rolleiflex pour le noir et blanc, format 6x6 et avec lequel il avait déjà fait de nombreux voyages et reportages autour du monde ; et un Leica format 24x36, chargé avec les fameuses pellicules couleur Agfacolor. Pourtant quasiment aucune de ces photographies noir et blanc n'est montrée dans l'exposition. Les quelques-unes qui figurent dans l'exposition et dans les textes d'ouverture du livre-catalogue semblent surtout agrémenter la préface de Jean-Pierre Azéma et l'introduction de Jean Baronnet dans leur présentation du parcours du photographe. Très peu de ces quelques photographies noir et blanc concernent la période de l'occupation : ce sont surtout des photographies de voyages ou de traditions (la Baie d'Along, Venise, la curée en Normandie...) ¹⁴ ; certaines permettent essentiellement de montrer comment le boîtier couleur « doublait » le boîtier

noir et blanc. On aurait pourtant bien aimé voir ces photographies noir et blanc – dont le statut de photographies publiées dans *Signal* est pour le coup avéré et clair – en contrepoint de cette sélection de photographies couleur. Dans l'ensemble, ces photographies couleur ne sont donc que très faiblement contextualisées, alors même qu'il a été remarqué que les signes d'une époque historique particulière n'étaient que très discrets dans les images elles-mêmes. Les cartels de l'exposition reprennent littéralement les textes du livre-catalogue, qui n'insistent pas eux-mêmes sur la relation de ces images avec leur contexte historique. Manifeste, cette absence de contextualisation historique confirme les choix scénographiques des organisateurs qui ne souhaitent visiblement pas insister sur la valeur historique élémentaire dont pourraient se prévaloir ces images. L'usage de ces photographies pour cette exposition redouble ici le geste « indifférent » du photographe.

D'autant plus que cette sélection de photographies d'André Zucca, telle qu'elle est présentée à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, confirme une certaine image de Paris et, derrière la capitale, de la France probablement. L'intérêt de ces photographies, nous dit-on, est d'abord esthétique et concernerait avant tout les Parisiens, comme le titre – « Les Parisiens sous l'Occupation » – le rappelle. Or, ce Paris et ces Parisiens ressemblent terriblement à cette France remobilisée dans certains films à succès et récents que sont *Les Choristes* ou *Le Secret*, par exemple. L'exposition joue en effet sur le registre très nostalgique d'une esthétique rétro dont ce choix de photographies affiche les accessoires indispensables : vélos, sacs de cuir, chapeaux (borsalino à la Humphrey Bogart pour les hommes, cette élégance vestimentaire des femmes...), semelles de bois et godillots.

Cette sélection de photographies construit et confirme une image de la France pour laquelle paradoxalement le mot « patrie » avait du sens et dans laquelle chacun était à sa place. Une France dans laquelle les pauvres sont de bons bougres et le petit peuple « fait joli » – comme dans cette photographie d'un mendiant mais qui tend un magnifique bouquet de fleurs – et les fillettes affichent un sourire édenté de bon aloi. Cette exposition confirme massivement le cliché d'une France repliée sur soi, figée dans le temps comme dans l'espace ; on pourrait même aller jusqu'à dire, de cette France avant-guerre, si belle, cette France de l'entre-soi aux valeurs coloniales assurées. Toute la scénographie de l'exposition participe à construire et à remotiver cette image de Paris avec les photographies couleur d'André Zucca, jouant explicitement la carte de la nostalgie. Des affiches de films d'alors sont accrochées au mur, en

forme de contrepoint ainsi qu'un plan de métro d'époque quand d'autres contrechamps ne figurent pas, eux, dans l'exposition. Montmartre serait encore le gardien de cette image d'Épinal : un Paris où il ferait à peu près toujours beau (baigné dans cette douce lumière des fins d'après-midi) et où il ferait bon vivre. Les photographies ressemblent alors à de jolies cartes postales. Et certains visiteurs ne s'y trompent pas, quand à l'aune d'un « c'est où celle-là ? », ils enclenchent fébrilement leurs souvenirs : « les tractions ? ah oui, c'étaient tout de même de sacrées voitures ! La voiture des officiels de l'époque ! Quand j'ai eu moi-même l'occasion de... etc. ». Le livre-catalogue n'est d'ailleurs pas rangé au rayon histoire ni photographie dans les librairies mais plutôt au rayon Paris : il vend parfaitement l'image très construite de ce qu'est le cliché parisien.

Que dire alors de cet usage des photographies d'André Zucca ? Et quelle(s) valeur(s) historique(s) leur ajoute-t-il ? Le projet de l'exposition, tel qu'il nous est proposé, semble être d'abord construit autour du désir de présenter un regard particulier, un regard artistique en somme, au moment même où la couleur prenait sa place en photographie. Cette sélection de photographies pose alors doublement question. D'une part, on peut se demander de quel regard personnel relève ces images quand l'ensemble choisi confirme avant tout une image très stéréotypée, très attendue de Paris. D'autre part, et beaucoup plus sérieusement, s'interroger sur le manque de cohérence d'un tel projet face à un tel corpus de photographies. C'est manquer, en effet, d'ambition scientifique que de présenter ces images uniquement sous l'angle d'un regard de photographe « intéressant ». Cette façon de présenter ces photographies en devient même tendancieuse dans la mesure où l'usage qu'elle invite ses visiteurs à faire de ces images est très téléguidé : à savoir, mobiliser la nostalgie d'un Paris idéalisé qui n'est plus, quitte à faire abstraction de ce qui pourrait – et devrait – déranger et fait désordre. Car, cette jolie France, ce cliché, n'existe qu'en faisant abstraction de ce que l'occupation allemande piétinait. Abstraction ou « indifférence » dans l'attitude du photographe : il choisit de collaborer avec l'ennemi pour continuer de faire ce qu'il aime (à ce titre, Jean-Pierre Azéma qui choisit la jolie photographie de la femme d'André Zucca comme métaphore de son attitude et de ses choix sous l'occupation est tout à fait convaincante) et choisit de laisser en hors-champ un implicite historique problématique. Abstraction ou « indifférence » dans l'attitude des organisateurs de l'exposition qui insistent sur les prouesses techniques et la dimen-

sion esthétique de ces images et participent dans leur choix à une représentation en forme de cliché de Paris pendant cette période. Comme si on voulait nous faire croire à ces regards qui voient sans que cela ne les regarde.

L'ambiguïté de l'image photographique

Mais reprenons : quand bien même ces images ne confirment pas le récit historique ni l'image attendus de cette période, qu'en disent-elles, au-delà de toutes ces « indifférences » ? « Les Parisiens sous l'Occupation » montre des Parisiens déambulant dans leur ville quotidienne, alors même que la capitale française était sous la coupe des Allemands. Certaines photographies sont alors tout particulièrement troublantes et si leur ambiguïté peut mettre mal à l'aise, elle est aussi riche d'informations historiques. Quelques photographies d'André Zucca cadrent, par exemple, des affiches de propagande allemande. L'une des plus spectaculaires revient sur le bombardement de Rouen par les Anglais, en avril 1944. Cet épisode, qui s'inscrit dans le mouvement de libération de la France, est repris ici par les Allemands à contre-courant de l'histoire officielle française puisque les Anglais sont représentés comme les ennemis-envahisseurs de la France. Or cette affiche de propagande allemande, naturellement anti-anglaise, convoque la figure historique héroïque de Jeanne d'Arc en un renversement des références historiques auquel contribue activement l'image. C'est l'inconfort ou le malaise que génèrent alors ces photographies : non pas parce qu'elles ne sont pas contextualisées ni seulement parce qu'elles renvoient à une image de Paris assez proche de la taxidermie, mais bien plutôt dans le rapport créé – par cette sélection de photographies – entre les affiches et les passants. Dans une exposition consacrée à la propagande allemande pendant la seconde guerre mondiale et regroupées ensemble, ces photographies d'affiches allemandes viendraient confirmer la lecture traditionnelle de ce pan d'histoire. Montrées dans un cadre plus quotidien et dans leur usage d'alors, elles dérangent, ne mettent pas très à l'aise et réinstallent le doute : que faisaient les français, les parisiens, de ces affiches qui les entouraient ? Que pensaient-ils de ces images placardées dans leur ville ? En partageaient-ils le message ? Les voyaient-ils ? Les voyaient-ils sans pour autant savoir qu'en faire ? Faisaient-ils semblant de ne pas voir ? S'en moquaient-ils ? S'en indignaient-ils ? Que pensaient-ils de cet écrasement des perspectives historiques ? Quelles relations s'établissait-il donc entre ces images riches d'implicites historiques et leur

contemporanéité? Cette affiche démontre les « jeux » avec les récits historiques – tous les coups sont-ils donc permis quand il s’agit de propagande? – et le rôle actif qui revient aux images dans ces ambiguïtés narratives. La photographie de cette affiche par André Zucca nous laisse en héritage – en un second niveau de lecture – une image témoin des renversements possibles des récits historiques, des espaces d’ambiguïtés qu’ils peuvent être et à la construction desquels contribuent les usages des images. Autre exemple de ces ambiguïtés – ou « palimpsestes » – visuels : cette photographie du dos d’un camion militaire sous la neige sur le cours de Vincennes.

Le récit historique raconté sur cette période engage à recevoir telle photographie d’un camion militaire – intrus – dans la ville parisienne comme un camion ennemi donc, pour le visiteur de l’exposition d’aujourd’hui (construit par ce récit historique), un camion de l’occupant : un camion allemand. Or la légende précise : « Cours de Vincennes, Hiver 1944-1945. Le camion est un GMC américain ; Paris est libéré depuis le mois d’août 1944¹⁵. ». Ce camion renvoie visuellement à une figure ennemie, cela veut-il dire que l’Américain est un ennemi de la patrie, celui qui dérange cette « belle tranquillité sereine » parisienne? Dès lors, d’une part, on rejoint les thèses selon lesquelles des éléments extérieurs à l’image en conditionnent la réception et l’interprétation. Une information extérieure, complètement virtuelle, modifierait, en effet, les conditions de réception et de lecture d’une image, via la construction d’un contrat de lecture par quelque chose qui n’est pas dans les images¹⁶. Et, d’autre part, on peut poser la nécessité de questionner l’intérêt de ces ambiguïtés pour l’écriture des récits historiques. À ce titre, l’exposition des photographies d’André Zucca, telle qu’elle a été conçue, se révèle particulièrement riche, cet ensemble de photographies renversant nombre de représentations, les diluant même pourrait-on dire. Ambiguïté de la situation d’Occupation qui semble pouvoir se fondre dans le quotidien des parisiens d’alors (les soldats allemands deviennent des passants comme les autres ; les difficultés de vivre sont atténuées voire invisibles et passent presque inaperçues) ; ambiguïté dans l’usage fait aujourd’hui de ces photographies par ceux qui les exposent ; ambiguïté dans leur réception par ceux qui vont les voir.

Tout contribue ici à des déplacements. Les photographies donnent ce sentiment d’une France qui acquiesce, dit oui, collabore et accepte, par commodité, comme le photographe accepte de travailler à *Signal* pour pouvoir continuer à faire des images. La construction de l’exposition redouble ce geste de par son usage

¹⁵ Jean Baronnet, préface de Jean-Pierre Azéma, *Les Parisiens sous l’Occupation – photographies d’André Zucca*, op. cit., p. 141.

¹⁶ André Gunthert, « Raconter des histoires avec des images », *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, 21 avril 2008 (www.lhivic.org)

des photographies d'André Zucca. À plus d'un titre, ces photographies sont des images de vaincus, des images de l'échec, sans pour autant répondre aux figures visuelles attendues de la victime ; des images de la soumission acceptée, volontaire et non des images de révoltés. Non seulement, elles contredisent l'image que la France aime à défendre d'elle-même mais, en plus, elles embarrassent par les ambiguïtés multiples qui s'en dégagent, jusqu'à l'écrasement – visuel, par les représentations – d'événements ou de références historiques. Et ce malaise est encore redoublé par la réception, aujourd'hui, de cette exposition. On peut, en effet, s'indigner et répondre à cette indignation par la courageuse décision de la censure – « Cachez ce sein que je ne saurais voir ». C'est pourtant frontalement qu'il faudrait sans aucun doute regarder ces images ; dans le cadre et dans ce qu'on en fait aujourd'hui : pour ce qu'elles disent et traduisent – la présence bien discrète des représentations historiques attendues – et la présence d'une autre histoire trouble, ambiguë. Et comment ces représentations visuelles qu'on en construit (images, gestes et usages) participent activement au récit historique qui en est fait. De quoi s'indigne-t-on ? De l'épuration du cadre (quand la mémoire collective a retenu d'abord le hors-champ de ces photographies à savoir la répression de l'occupant, les rationnements...) ? L'usage désinvolte de ces images par les organisateurs de l'exposition ? Cette esthétique cliché de Paris associée à ce nettoyage du cadre ? Tout discute ce postulat d'une France humaniste, aux valeurs humaines assurées dont le modèle est cette Résistance tant glorifiée, digne héritière de la Révolution, une France dans la plénitude de ses Lumières. Mais il n'y a pas que cela dans notre histoire. Et en cela, l'exposition, telle qu'elle est présentée, nous en dit long aussi sur notre temps historique contemporain : puisque ces mécanismes du « rien voir », de n'être regardé par rien semblent mimétiquement se remettre en place. Elle en dit long enfin sur notre rapport aux images : ces photographies permettent de questionner l'histoire que l'on est prêt à écrire et à conserver ; et permettent, tout autant, de se demander quelles attention et responsabilité on est prêt à porter aux questions actuelles. Autrement dit, qui ou que voit-on aujourd'hui se fondre dans le cadre sans considérer que cela nous regarde ; qu'est-ce qui est laissé dans le hors-champ ; et sur quelles ambiguïtés acceptons-nous de nous construire ?

C'est pourquoi, il semble intéressant de parler de valeur-absolue historique pour les images. À ce titre, l'exposition à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, « Les Parisiens sous l'Occupation », est exemplaire. Cette « valeur-absolue historique » serait précisée-

ment ce qui en permettrait des usages différents – voire opposés –, volontaires ou négligés dans les récits et représentations historiques qui sont construits. L'image, comme n'importe quelle source, mérite d'être précis avec elle et sans la reléguer au seul rang d'illustration ou de décorum – n'en déplaie aux essentialistes –, elle ne tient pas seule mais dans les fils de discours, d'usages voire de montages dans lesquels on lui fait prendre place. Dès lors, se confronter à ses ambiguïtés permet sans aucun doute d'enrichir le récit de l'histoire. Et sa valeur-absolue renverrait à la responsabilité de chacun dans l'usage – la lecture ou la production – qu'il peut faire d'une image.

Audrey Leblanc

Cet article a été publié en ligne le 15 mai 2008 sur le blog *Actualité de la Recherche en Histoire Visuelle* : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/05/15/709-de-la-valeur-absolue-historique-dune-image>